

المسرح

مجلة فنية أدبية
ثقافية شهرية جامعة

النمى للآل للبرقية الفاحدة
والاستثناء الكائن الالمني
برشولد برشولد

الشرح

كاملية التحرير

مجلة أدبيّة شهرية
صاحبها الأستاذ المحرر المسؤول
يحيى عبد ربه

إم للم - ٢٦٩ ص ٧١٤
الاشتراك السنوي: ٣٣ ل. ١٠

المجلد الأول

السنة الأولى

كانون أول

١٩٧٥

المصدر:

٢ ليرات

طبعة الشرق التعاونية

الطبع - شعفاط

اليك عزيزي القاري، أهدي هذه الزهرة التي زرعناها بذرتها منذ سنوات
ثلاث مضت ، حتى تمت وترعرعت وبمثلت بمطر لربها القواح لينصل
إلى كل الأتوف المنطشة للرائحة الزكية . وهي بعد أن نغم بمطرها
تنطلق إلى لحظة خير تسقيها من عذات قلبك السيل حتى تبقى على
سبوها وعطرها .

اليك عزيزي القاري، تقدم هذه الزهرة بالرائحة المختلفة الزاهية كي
ترين بها كل مكان في بيتك بعد عفتها وقيلك .

اليك عزيزي القاري، تحمّل « المشرح » على طبق من فضله
يمثلر بما تشابهه : لأنس وثلا بما لا عين لنصل عن طريقها إلى فكرك
وطيفك ، ولتدعوك بشركتنا هذه المسيرة الطويلة في درب المسافر
الإنسانية ، ولتتعرف بها على أنواع الزهور المختلفة الألوان التي زرعها
غيرنا قبلا ، فندخل بها البهجة والسرور على كسل النفوس التي
التي تقضي بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية الدفاعة والتي تهاها حياء
البشر في أرجاء المعمورة .

اليك عزيزي القاري، نحمل هذه المحاولة المتواضعة في أوتاد أبواب
المشرح الخليلي والعربي والعالي ، علما نشجع بعضا من مشاهيرنا
ونسمو بها إلى قصور النفس البشرية المعلقة الأبواب والتي تنتظر مسرنا
بطرق أبوابها ليكتشف بها في مكتونها من درر . ولتخلق بها بكل الأهم التي
تسير في ركوب الحضارة والسمو الروحي ، ولتخصص على صفحاتها
كل مشاقنا الاجتماعية التي تنطلق إلى الدد الرحيمة التي تسمح نتوا
كل ما على بها من روايب وأبراض فخرت جسمها سنين طويلة دونما
علاج أو حل .

والله نسال أن يوفقنا لما نهمضر ابنا ومجتمعا .

— أسرة التحرير —

في هذا العدد :

- فرقنا المسرحية الى أين
- حوار مع توفيق الحكيم
- مقومات التأليف المسرحي
- من اعلام المسرح العالمي ..
- سيكولوجية الجمهور
- تحت الضوء
- دور المخرج في العمل المسرحي
- تعريفات مسرحية
- فنون الكوميديا
- الديكور المسرحي
- تحريك خشبة المسرح
- الاخراج المسرحي عند الهواة
- مكتبة المسرح
- مسرح شوقي
- مشكلة الحوار المسرحي
- معالم في تاريخ المسرح الفلسطيني
- النص الكامل لمسرحية القاصدة والاستثناء للكاتب الألماني برتولد بريخت

فرقنا المسرحية الى اين

وخشية للذين الذين احبوه وعشقوه واجتمعوا من اجله .

على ان القرصة لم تلت بعد ، وما لسارنا لحظة « المسرح » الا ان تكون معوانا لجميع فروع المسرحية على انجاحهم بكل ما يحتاجونه من توجيه وارشاد ولتكون بمثابة الكتبة التي يجمع اكل على طاولتها ، لانهم لذاتهم الروحي . وحتى تكون نبراسا لكل الفرق المسرحية التي تروج ان تلقى حول مولودها الجديد تحيطه بالعناية والرحمة وتسنده منه القوة والعزيمة حتى يؤتي الجميع اكلمهم مثمرا تفسحا

على كل الممثلين الناشئين والى كل فرقنا المسرحية لوجهها وسوة ملتوحة على خشبة « المسرح » للتميز والتفقت من اجل الفعوض بسرعا البرغم . وهذا لا يتم الا بالاتصال المباشر بين الموجه وروادها فلا تترددوا ولا يستعظم شي . من ارسال كل ما يودون من مواضع او استفسارات او اية لوز مسرحية اخرى . فنحن على اتم الاستعداد ان نسمع وبلا مقابل خبرتنا وفكرنا في خدمة الجميع خصة للمسرح وعشاق المسرح .

المصدر

ولته من وراء القصد .

كانت تتطرق للحظة التي يرفع فيها عنها سائر التسيان وتبرز الوجود لتنت وجودها على خشبة المسرح ، خباياها كان يمكن لها ان تكون شيئا عظيما لو اتجهت لها القرصة منذ زمن او لو انها دخلت قلب المسرح قبل هذه السنوات ، على ان هذا لا يتبعها من ان تواصل مسيرتها حتى تعوض سنتين التسيان التي عايشها مواهبها والتي كانت سلبية الفنون الذي جعلها تضيح رويدا رويدا . ولكن مما لا يثنى في النفس استحضارنا ان جميع فرقنا المسرحية وفي كل المدن والقرى على الرغم من حداثة عهدها بالمسرح ما زالت تعمل متسورة متعاودة لا يربط بينها رابطا وكانها لا تدرك في ميدان واحد ، او لتلها فرق مدارس عدة فتن مختلفة ، ومن هنا جاء ضعف كبرياتها وعدم ظهورها بين الجمهور الطهور اللائق ، فكان الاجدر بها ان تتعاون مع بعضها البعض وتتبادل الخبرات والعروض بل حتى المظنين اذا لزم الامر حتى تخرج للناظر الاعمال شبيه التكاليفه والتي مع الزمن لا يد وان تصبح كالمية ، كان الاجدر بها ان تكون ائيرة واحدة مثل فريق كرة القدم ، الكل فيه من المدرب حتى امسح لالعاب يلعب ويحرق وراء هدف واحد يمررون الكرات بل ويؤثرون بعضهم على بعض في سبيل الصلحة العامة

ليس غريبا ان يقال ان خسارة اية اية تقاس بمقدار ما طمعا من مسرح ونهضة مسرحية ، وليس غريبا كذلك ان يقال « اعطني مسرحا اعطيتك شعرا » . ذلك لان المسرح هو الصديق تعبر من المراض والآه اي مجتبع ، فهو المنوق والمكتسب والعميلة ، وكل ركن من اركان الحياة ينفذ اليها يعيش فيها ، ثم ينقلها خبة بعد ان يلمسها لئلا العطفة وينزع منها لئلا الكتمان الذي كانت تستتر به .

وتحس وان لم يكن قد برز المسرح في حياتنا ببرز جميع انواع الفنون الاخرى ، الا ان هذا لا يعتبر تلغرا بقدر ما يعتبر تفسيرا او انشغالا من لحن الناس وجلسة المتكلمين منهم عن الطوض في هذا الميدان ، وليس ادل على صحت ما نقول من ان العروض الاثيرة التي تعدها بعض فرقنا ، بل كل فرقنا الفنية الناشئة ، هذه الفرق التي امتدت العصبانية في كل الاعمال التي قامت بها حتى الان ، اقول ان بعض هذه العروض قد بلغ حد الادعاع ، وان يكن فيه بعض التوافيق الفنية التي ما اسهل منا يمكن التغلب عليها مع القابلية ومهمة الامتلاص حتى لقد كشفت الادوار التي قام بها الممثلون الخليون والذين اعتمدوا على التمسك في صقل بواعيد المسرحية ، من طهات ذهينة

الإخراج المسرحي عند الهواة

بقلم : إبراهيم سبأ

وعدم الاستعانة بمخرج محترف ، أو قد يقتصر على أي حال - فربما أن يتلقى التوجيه من أحد أعضائه على أن يلقاه من قريب .

والسؤال مرة أخرى : هل المخرج ضروري ؟ أن أهم الدواعي لذلك وهو تبسيطها - أنه من الصعب بمفرده عن نجاح في حالة من الفوضى - وما سهل خلق هذه الفوضى وبصورة مزعجة للقليلة عند عرض مسرحية ما ، وأن هذه الحقيقة لتضيق لنا إذا ما وضعنا في الاعتبار أوجه شبه أربعة تنطبق على المخرج المسرحي : لماذا كان الكاتب المسرحي يحتاج إلى « مخرج » والصف الدراسي إلى معلم ، والسفينة إلى ريان ، والفردة الموسيقية إلى قائد ، فإن المخرج المسرحي يجب أن يكون هؤلاء جميعا وسامعوا إلى أوجه الشبه هذه من حين إلى آخر طالما أنها ذات قيمة لا تقدر في توضيح وظيفة المخرج وفرايته والقيام به .

أن هذا القابل للمشاكل ليس يبحث في حرفة الإخراج المسرحي البحث وإنما المقصود به هو الفنان العادي الذي يكتب كلمة على جوهرة عمله وأما في أن يكون مخرجاً موقفاً

لدينا من فرق مسرحية هي فرق هواة ليس إلا ، لذلك كان لا بد من تقديم نوع من الثقافة البسيطة في الإخراج حتى يستطيع المخرج الهواة أن يستفيد منها وتصبح له خلفية لموضعه عن دراسة الإخراج المسرحي في معهد مختص ، على الأقل ، في الوقت الحاضر ، أما من يستطيع أن يدرس الإخراج ويتوفر له الشروط والإمكانات لهذه الدراسة فهو شيء عظيم نتمناه ولهذا الآن بالحلقة الأولى من موضوع الإخراج المسرحي عند الهواة ..

عند الحديث عن هذا الموضوع طرح سؤال مهم نفسه أمامنا ، وهو : هل للمخرج ضرورة ؟ وسؤال آخر هو : أنت يمثل هنا عزيمت على أن تترك نفسك للإخراج المسرحي لماذا يا ترى ؟! ربما لأنك تتوهم في نفسك « المتسحر » على نقل معارك الآخرين ، أو ربما لأنك تود أن قبلك بتوجيه مسرحية ما بأكثر من أكثر اهتماماً لك من التلحية الفنية مما لو أنك اقتصرنا على مجرد القيام بأحد الأدوار فيها ، أو لعله من المحتمل أن يكون الدافع هو انتظار فريقك المثالي إلى مخرج مختص

عزيزي القاري الهواة : لما كانت الحاجة ملحة لخلق مثير نستطيع أن نقول من موقف كليتها ونلقى من فقرة الضوء على ألتاننا الاجتماعية للمهرامنا ، حتى نحمل قيود أدائنا لنستطيع التخليق من سقوفنا في طريق الثقافة والحضارة والفكر ، كان لزاماً علينا أن نوجد المسرح ، ذلك المثير الحس الذي نستطيع أن نمرز من خلاله فكرنا الجديد وولنا الواعي ، ولكن يكون لنا مسرح حر نستطيع أن نؤثر عليه كل ما نريد من نظم وأزهار في الفكر والثقافة لممكن بنورها ما يسمى بالفوضى المسرحي ، أو الثقافة المسرحية مما يجعل شعبنا أكثر تطوراً ووعياً وثقافة ، كان لا بد من خلق المسؤول الواعي بشؤون المسرح وإدارته والتعريف عليه ، ومن أهم التخصيصات التي يعتمد عليها المسرح في كل زمان ومكان - هو المخرج المثقف .

وفي هذا العدد الأول من مجلتيك « المسرح » أبدأ سلسلة في موضوع الإخراج المسرحي عند الهواة ، نتابع خلالها في الأعداد التالية ، لقد قصدنا أن نحدث الهواة لأن كل منا

ناجدا لصناعة من حواء التمثيل لرفعها
بقورها أن نمر من دلتها ومجسديها
من طريق التمثيل وأن تعوض
نظارتها عما يلمعونه لها .

وسواء كان فريقك صغيرا - كان
يكون في قرية أو بلدة صغيرة - أو
كبيرا كان يكون في مدينة كبيرة أو
منطقة هامة - فهذا ليس بشئ بل
أذن الأخص واحدة في كلا الحالتين
فالدراية الأساسية من الإخراج
المسرحي والمقدرة على الإدارة
والتوجيه من الأمور الضرورية في كلا
الحالتين - ولا تشبهها لا بد من توفر
صفات معينة ، تلك الصفات هي :
الصنعة والكمال الفني - هذا ليس
جانبه التواضع الذي لا يسلب منه
السلطة والوقار .

يجب أن يكون المخرج ديبلوماسيا
لا يبرح ديبلوماسيته قط بشئ من
التفاق ، كما يجب أن يكون متعاطفا
- ولكن ليس إلى الحد الذي يجعله
يتساهل مع العنفي - فيجب على
المخرج أن يكون مخلصا - ولكن في غير
غير تعالي - وريانا - ولكن في غير
استبداد - و «عائد» عارفا بثقافته
الموسيقية - وبأفراد فرقته ككفك .

يفهم من هذا أن المخرج يجب أن
يكون عارفا بالطبيعة ، ألا أن بلوغ
حد التكامل لمرئيات ، وعلى أي حال
يعطى المخرج أن يجاهد بلوغ هذا
الحل الأعلى إذا ما أراد أن يتجاوز
نبله على الوجه الأكمل ويستخلص
من المثلين عملا فنيا - وربما للفنية -
وأن يقرر مدى انطوائك على هذه
الصفات كشئ جوهري .

لن افترض أنك تتابع على الأقل
بخطلة أو رؤية تصويرية متوسطة

بجعلك شئصيه بسرعة - ليست
كبيرة على أي حال - للديناميكي
والإفكار والمعارف العاطفية ، ولا
بد لك من تواضع قسط كبير من
الدراسة العملية قبل استخدام هذه
المقدرات في العمل المسرحي الذي
ترجع إخراجة - فيجب أولا أن تعرف
كيف تقرأ المسرحية ، لا كما يقرأ
الرجل العادي القصيدة الروائية ، وإنما
كشخص يتصور كل كلمة وكل حركة
بالنسبة إلى مقهورها الجسمي في
المعرض ، ولكي تكبح طموحك من أن
يسبق الألوان بتصوره أحداثا قصصية
من خلال زاوية « مسرحية » بحتة
يجب قراءتها أولا من زاوية أخرى -
وذلك بقراءتها كما لو أنها قصة
« الناس من الحياة » يسرد أحداثها
إنسان يعرف شطوطها أو كما لو
أنهم الناس كانوا في ذلك - وهناك
النظران المختلفان تجاه المسرحية
نفساويان في الأهمية ويجب أن يتولى
المخرج تصوره الأخير للمسرحية على
الانتعاش والعاطف مع أحداثه ليصنع
ابتكليات المعالجة المسرحية .

وتتطلب قراءة المسرحيات أولا
تجيدا خالصا ، ألا أن القراءة الجدية
لا يجب أن تقتصر على مجموعة
المسرحيات التي قد تكون موضوع
الاعتبار لدى فريقك التمثيلي كما أن
عنايت الفرائية وموهبتك في التمثيل
والتمرس عليه سوف يكون لهما
قيمة كبيرة لديك كخاتمة مسرحيات
- وأن القدرة على قراءة مسرحية
ما بالطريقة التي يجب أن توفس
للمخرج المسرحي هي من العوامل
العامة جدا في اكتساب القدرة .
كما يجب على المخرج أن يلم بسرعة
الوسائل الآلية والأجهزة الضرورية
للمسرح وكيفية استعمالها .

ويمكن استقاء ثقافة مسرحية
نشطة بالاطلاع ، كما أن تعمية
وقت ما بين « كواليس » الذي
مسارح القبول المتقدمة أو في المسرح
صغير - بدوره صناعة من الحواة
الخطن كليل بتقديم العون للغير .

ومن الممكن لشعاع الكثير من الخبرات
المسرحية معرض حداثك الشخصية
للقيام بأي عمل يحتاج إليه العرض
المسرحي مهما قل شأنه ، ألا لك
يجب ألا تتدخل ولا توجه أسئلة في
الخطوات المتخذة بالعمل ، بل اعمل
بجد وبنظرة الخطوات المناسبة وحققا
سئلا ما يجزئك - لك مستكشف
المعنى الصحيحة للمصطلحات الفنية
غير المألوفة لديك واستمع على
كيفية استخدام الجيبل المسرحية
المختلفة ، وسواء ترى أيضا كيفية
التصوير على بعض المؤثرات العاطفية
بمساعدة التغييرات الصوتية والمثلث
والديكور والخشب - حتى السرعة
التي يستل بها السائر في نهاية كل
نصل يمكن الاستفادة منها ، وقماري
القول أنك سوف تتفكر ما قرأت
وسأخذ معلقا فاعلمها - ومع
ذلك فلا تفتش الجدل إذا ما غلبت
في الدخول بين « كواليس » أحد
المسرح - لا يمكنك بمحاولة هيئة
العمل في مسرحك أن تبدأ في تطبيق
حصوله تراكم نظيفا عمليا . وربما
تكون هذه الطريقة هي أفضل الطرق
والآن سؤال آخر : يصلح الممثل
الناهر أن يكون مخرجاً مائرا ؟ وهل
يجب أن يكون المخرج ممثلا ؟

هذا ما سوف نجيب عليه في العدد
القادم .

مقومات التأليف المسرحي

بقلم : جيس هاش

الشيء الذي يبحث القاصي على
التي .

٢- ويجب أن تكون التفاصيل
التي يختارها المؤلف الدرامي
متناسبة مع أحداث الحبكة بحيث يمكن
التجسير أن يتركه بسهولة ، أما
القاصي فيعرض على هذه المبادئ
أن كيف يفسح بالتفاصيل التليدة
الثقيلة في رسم الشخصيات ورسم
الحوار وواقعيته في سبيل « حالة
الحدث » ، وهذا يرفض أن يعمل هذا
ويصر على إيراد الكثير من التفاصيل
التي تليق ضرورة على الشخصيات ،
غير بالخلامة للحياة يضيء بالوقت
التي على المسرح ويسبب المتأهدين
بالكل .

ويؤمن المخرجون وشك
السياريو بمادة بسيطة تقول « إذا
كل موضوع القصة لا يمكن شرحه
في ستة كلمة فإن القصة لا تحوي مادة
منصر الدراما » .

والشاعر أو القاصي الذي
يريد الكتابة للمسرح لا يستطيع أن
يؤمن المثلين والتمثيل والمخرجين
والتمثيل على عمله . إذ أن هؤلاء
يصرون على التدخل بواقعيته في
هذا العمل الذي هو وليد موهبته
المستقلة الفردية . فالفن الدرامي فن

الدرامي . والحق أن روائع القصص
تتقوى عادة إلى السلام ضيقة
ومسرحيات رخيصة ، بينما ينتج من
القصص التي نقل عنها مستوى
مسرحيات مثالية جيدة أو لنلام بطراً
.. وقد يكون السبب في ذلك أن من
يقوم بإعداد هذه الأعمال للمسرح أو
للمسرح لا يشعر أنه مضطر للاقتصاد
حتى يحافظ على كل لحظة ذعبية وهو
بعد إحدى روائع القصص .

وعلى أية حال هناك اختلافات
جوهرية وأساسية بين الألوان
الادبية المختلفة تجعل من محاولات
ترجمة لون معين من ألوان الأدب إلى
لون آخر كسمة مستحيلة ، وبعض
هذه الاختلافات وأهمها ويمكن
اجماعتها فيما يلي :

١- تختلف قصة والمسرحية في
منصر الزمن ، فمقدمة قد تمتد لثمة
ساعة لقراءتها بينما مشاهدتها أي
مسرحية لا تتجاوز ثلاث ساعات .
وفاً ما تستغرق ساعتين فقط .

٢- والمسرحية لا بد أن تساعد
في جلسة واحدة ، وهذا يعني أن
أولئك الدراميين يجب أن يمتد إلى
استخدام مبدأ « الاختصار » في علاج
بأنفسه ، والاقتصاد في التفاصيل

يختلف المشتغلون بالأدب حول
الامكان التي تصلح للرواية أو
للمسرحية أو للكثير أو للقصة
القصيرة أو للأفلام السينمائية .
ويهدف هذا المقال إلى التفرغ في ساحة
هذه العروض من طريق تحليل
العناصر الأساسية للدراما كما تقدم
على المسرح وكيف تختلف عن غيرها
من الأنواع الأدبية . ونعد أن الكثير
من القاصيين والشعراء يقولون
كتابة للمسرح لها فيه من عناصر
الكتابة « والمحدثات البشيرة » ، وسرعان
ما ينظرون من هذه المحاولات وتنبهر
تفوسهم بالمرارة والأسف على مسا
يسبونه لنشال مواهبهم . والحق
أن وليد هذا التزوج الأمي يكون
عادة تشويها للخيال القاصي إذ
يولد ميتاً ولا يمكن أن يتنفس هواء
الحياة الدرامية ، فقد فشل كثيرون
ولم يستطيعوا أن يحققوا لاجلها
شعبياً رغم أميل إنتاجهم الدرامي
وبستواهم الذهني . ولنتذكر كم من
مرة لميسنا لمشاهدة إحدى الروائع
الكلاسيكية وقد تحولت إلى فيلم
سينمائي مثل « الحرب والسلام »
و « العجوز والبحر » و « موبس
تيك » مشعرنا بعد مشاهدتها بالمرارة
منها اكتشفنا أن من كتابة القصص
الخيالي يختلف كثيراً عن القاص

جهازي : انه طفل غير شرمي بنجبه
 الشخصيات كثيرون . ويستحيل على
 القصصى ان يترك منه للشعاعين
 بالمرح . فمستمر الوصف والظنية
 والإيماء في قصته يجب ان تتحول
 الى التصيد والتحديد في الدراما ،
 كما يجب ان يتحول الخيال الى واقع
 محسوس وصائب . وعندما يرى
 القصصى عمله الذي اضفى عليه
 سورة خيالية جمالية وقد تحول الى
 مناظر مرسومة ، يحس بان هذا
 العمل قد افرغت منه كل شاعرية .
 وغالبا ما يكون هذا فعلا ما حدث .
 ومن الجانب الآخر نجد ان المرحلات
 والافلام الجيدة لا يمكن قرائتها او
 الحكم عليها في كتاب ، وغالبا ما
 تكون مبلة . وهي نقرأ لانها لها
 عني بها ان تمل . والمؤلف الدرامي
 الحقيقي يعرف ان المخرج والممثل
 يستطيعان ان يرواها بالكثير من
 التفاصيل التي اغفلها . ومن قرا
 المقدمات الطويلة التي كتبها « برنارد
 شو » لمرحلاته يدرك انه بدأ حياته
 قصصيا لا يحتمل ان يغفل أية تفاصيل
 في العمل الفني لينالها غيره من
 الفنانين . وهذا شأن القصصى الذي
 ينتهي دائما من عمله الفني بمجرد
 انتهائه من تصحيح بروفاة الكتاب
 وعرض المرحلية على الجمهور وأحيانا
 لا ينتهي . لها الكتاب المسرحي فلا
 ينتهي عمله بعد جهوده منذ هذا الحد
 . . فكثير من المسرحيات تعاد كتابتها
 بعد تجربتها على المسرح . ومن هنا
 نصل الى أهم وأخطر الفروق جميعها
 وهو الجمهور . فالقصصى اذا اهتم
 بأحد غير نفسه وغير شخصياته لا
 يعترف الا بقارئ وحيد يقرأ روايته
 في خلوة مكتبته . لها الكتاب المسرحي
 نيشية لأص اليكاردو الذي يجب ان
 يوجه كل شزمة من شزمته حساسا

بالشك ولا يوجهها الى شخصياته فقط
 وإنما أيضا الى الجمهور في مقاعد
 الصالة . فكتاب الدرامي بحسب
 دأها الاثر الذي يحتمل ان يعقته
 اكسد الواحد في ميون وأدان النظرة
 ولا شك ان الجمهور يتعامل
 بطريقة تختلف عن الفرد الواحد ليم
 نفس المآثر ولا يمكن ان نعيم الجمهور
 الا في المسرح نفسه ولهذا نجد ان
 أغلب الكتاب المسرحيين هم أصلا من
 الفنانين بالمسرح أو الممثلين . .
 وأنهم يتأون حيثهم ممثلون أو
 مخرجون ومن خلال تجربتهم يتعلمون
 ان كلمة واحدة قد يكون لها وقع
 على الجمهور يعادل خمسين كلمة
 على القارئ الوحيد . فالتفاصيل
 في الفن الدرامي لا بد ان تكون
 بصرية مرئية بطريقة لا يفهمها الا
 الروائيين . فالتفصيل المسرحي يختلف
 أساسا عن التفصيل الروائي كسما
 يختلف هذا الأخير عن تفصيل الرسام
 أو المؤلف الموسيقي . والحقيقة ان
 كلا من الكتاب المسرحي والروائي
 يستغنيان عن وسيلة التعبير ،
 ولكن الحوار بالنسبة للكتاب المسرحي
 ليس هو حوار الحياة أو الحوار
 القصصى . ولا يقتل الحوار الدرامي
 أو يسمح له معلن حتى يعطيه
 الممثلون الحركة وطريقة التلق .
 فالحوار الدرامي الحقيقي هو
 الذي يمتد على الحركة ويتشعب
 الصوت ، ويأمل يستغني عن
 الدرامي النظر والكتابات المسرح
 لأحداث الأثر البصري عند المخرج
 بطريقة لا تقهر على بال القصصى ما
 لم يعمل بالمسرح لمدة موسم كامل على
 الأقل .
 وأول أغراضنا وجود القصصى أو

الشاعر الذي لا يهتم في ان يذهب
 بوجهه الطلاقة في خضم الجهود
 الجاهلي ، ولا يسمع في ان يميل
 بالمرح ليتعلم أسراره ، ويصنع
 بغيره ووقته في سبيل ان يهتم بطريقة
 التأثير على المسرح ، قد يتلصق بعد
 ذلك انه لا يملك موهبة الخيال
 المسرحي . وللتفرض ان الكتاب يملك
 كل هذه الابتكارات الأساسية ، فانه
 يبقى بعد ذلك لتفسيده التحويل
 الاسلوبي التي تكون الدراما . ان
 الهدف الأول للكتاب المسرحي هو ان
 يكسبه اهتمام الجمهور . ويحفظ
 بهذا الإعتناء وينبهه ، وهناك نصيحة
 توجه الى الكتاب المسرحيين الناشئين
 وهي ان يتصوروا انه عند رفع
 الستار من المسرحية لا يكون في
 الصالة سوى مخرج واحد بهم
 بالتفويض لانه على موعد مع مستقبله ،
 وواجب المؤلف ان يجبر مثل هذا
 الرجل على ان يجلس في مقعده
 ويحس بوعده ، ولا يمكن ان يحدث
 هذا الا عن طريق العاطفة فلا يمكن
 جلب انتباه أي انسان أكثر من عدة
 دقائق الا اذا كانت عواطفه برتقالية
 بها يحدث لديه ارتباطا شديدا ،
 ويمكن للمؤلف الدرامي ان يستحوذ
 على اهتمام جمهوره لمدة ساعة الى
 اثار عواطفه ولعب بها بطرق مختلفة
 . . فالقارئ هو القصر مسئلة بين
 عاطفة وعاطفة .
 كيف يمكن ان تثار هذه العواطف ؟
 تثار بالحركة الدرامية التي قد تكون
 دعائية او مجسدية ، فمثلا الصراع
 بين كتيبن لا يمكن ان يصبح دراميا
 الا اذا أخذ المخرج جانب أحده
 المصارعين . عندها يبدأ عمله في قول
 أحدهم : عندها تصبح الحركة درامية
 لأن المخرج قد أوجد بينه وبين أحد
 المتصارعين تطابق عاطفي . وهذه

الدخلة من اساليب الدراما ايضا ،
ومن الجدير بالذكر ان الدراما
الجديدة حاولت محاولات جديدة
التخلص من الاساليب التقليدية
واصبحت بعض النجاح باستغلالها
عن عنصر الإرادة الانسانية وحرية
الاختيار ، ومع ذلك فكل هذه

المحاولات تعتبر اختيارا للتجارب
الدرامية اكثر منها عدم اعتراف بها .
وقد تلور المناقشة بان عناصر
الدراما ليست وفقا لمثلث الكتابة
المسرحية وان الشكل والتعليل
والإرادة الحرة هي ايضا من اساليب
الفن المسرحي . وهذا صحيح ،
وكالتعليق الذي يراوغ كتاب الصمد
تضطر الى الرجوع الى بداية الصمد
الا وهو الجمهور . فالتفريق التام
بين القصة والخيال الدرامي هو ان
طريقة المعالجة تختلف متما بواجه
المؤلف شخصيا واحدا عنها غديسا
بواجه جمهورا . بمعنى في تمثيلات
الظليين التي يتألفها جمهور
مكون من شخص واحد او اكثر بعد
المخرج الى الإهداء الى المتفرجين
بوجود جمهور كبير من المشاهدين
بمقابل مؤثرات صوتية تعبر عن
الاستحسان كالصفيق والنباح والضحك
وقد تملح فكرة ما لفنسة او
مسرحية ولكن الترقى ليس في التذرة
وانما في طريقة معالجتها ، فتحويل
الرواية الى مسرحية يعادل ترجمة
القصة الى لغة اجنبية . فهو لا يحتاج
الى الترجمة وانما الى خلقه بمن
جديد ، وصحيح ان القصص التي
تعتمد على المواقف الشخصية
الداخلية المكونة لسانا لمع في
التعبير عنها بواسطة الحدث المرئي
وحسب لو لم نحقق ذلك فقلنا فقد
تكتبت القصة . واذا اعترضنا ان
اي فكرة من الممكن ان تعالجها شكلا
روائيا او مسرحيا فان هناك خاصية

الشاعرة تسمى التعليل ، ولذا نصح
الكاتب الدرامي في خلق هذا التعليل
بين الجمهور وبين واحدا او اكثر من
شخصياته يكون قد نظر مولف
الجمهور في مله واحدة . وبالتالي
يتألمون المسرحية بجماس ، فكل
التي هو تقليد الحياة ، والحياة متراخ
وعليه الدراما الفلش هو هذا المتراخ
... هو مشهد ارادة نفسي جادة
لوصول الى هدف ، وهي واقية
بالاستيلاب التي تستقيها . ومن
هذا التسويج نستنتج الدراما قوامها
القصوي .

فيما تعني التباسه الخيالية
بالمنية والتصميم العلمي والتقدير
وقد راعى من الاستيلاب بعد ان الدراما
لا يحيا هذا في نفسه . ولذا السبب
تعتبر الدراما من تقليد الحياة
الغريبة ، حيث الانسان لا الله
مسئول عن مصير الانسان .
فالمثليات التي لا يجد ابطالها فرض
الخيال مفتوحة امامهم فقلة .
والمتراخ في الدراما من اهم العناصر
التي تطلق التشويق .
والتشويق يمكن ان يركب التباسه
اذا كان الجمهور على علم بالتكرار مما
يلعبه الشخص المسرحي . فمثلا :
فلما يعلم ان التعليل يختاره خلف
المتفرق في انتظار الزينة يتلوه
بالخوف والشغلة تجاه الارب الذي
يجعل هذه الحظيرة . اما اذا كانت
معلومات الجمهور مع ابطال الرواية
لان دعته بوجود التعليل . فمثلا
دعته الارب ، ومع ذلك فان عنصر

حالية يجب ان لا تغفلها وهي
المنية . فلو استوعبت يوم
كان كتابا مسرحيا شهرا في مشربنا
هذا القرن ، غير المسرح ليهيئ له
لكتابة القصص لانه قصص ان
المسرحيات ما لم تكتب بالشعر فاتها
شبه المجردة اليومية في انها قد تكون
حية في وقتها ولكنها لا تثبت ان فقد
اهميتها وتصبح جزءا من التاريخ .
ويذكر المسرح بان الحدث يجري
للم الجمهور وهو اخر من يقدم
فكرا جديدة . ولا يمكن التكرار ان
تتج على خشبة المسرح حتى يصبح
الجمهور مستغفا لقبولها من خلال
اعترافه بصحتها . ومن الخدائق
التي تميز الكاتب المسرحي ان الكتاب
الذي يتجرب ثلثت بمن لا يند
نجاحهم بعد ذلك فليس الى الخلف
الا قليل منهم ، ولا يمكن ان يوجد في
المسرح عبقري مخور ، اما الروائي
لو الشاعرة فيستطيع ان يطور نفسه
فما دون ان ينشر الكثير من نتاجه .
ولكن الكاتب المسرحي الذي لا يرى
مسرحيته على خشبة المسرح ، ان
يعلم من حرفة .

وقد نقول ان القصة والدراما
شكلان مختلفان من لشكل الشعر ،
ولكن لا يستطيع الكاتب المسرحي ان
يفهم اذا كيف يقول اعداء السى
الآخر ، اذ ان المسرحية لا توجد الا
على خشبة المسرح وللم الجمهور .
اذا الرواية فتوجد فلما يتم طبعها
... وهذا هو الفرق الجوهرى بين
الشكلين .

من أعلام المسرح العالمي

هنريك إبسن

عالم إنسان في رأيه وبدا حياته حياة كلها رياء ونظاير يرفضها عليه المصير وحياة حقيقية تنبع من العواطف والانفعالات الحقيقية التي يفسرها في مؤلفاتها. وكان الصراع بين حياة الواقع والحياة الواقعية عنصرا أساسيا في مسرحياته ليسن الشعرية التي عشر النسي كتبها بين عامي ١٨٥٠ - ١٨٧٢ .

من التمسح إلى الفن :

وفي سنة ١٨٧٢ تحول إبسن إلى كتابة مسرحياته من الشعر إلى النثر وصور فيها بأسلوب واقعي الصراع بين القيم الغيبوية والمالية الروحية، وينتهي فيها بالاعتزال بالفضيلة والروح وضرورة ثقافة الأتوم وعدم خربان أيها من المنع التي يتغذى عليها . وقد زاد النثر مسرحية إبسن واقعية وفي هذا يقول في خطاب للسفير « أموند جوس » رئيس تحرير الدار التي كانت تنشر مسرحياته بالظن : « قد تعتقد أن مسرحي كمن يجب أن يكتب شعرا إذ أن هذا يزيد قوة . التي أطلق منك في ذلك لأن المسرحية كما لاحظت صبت في قالب واقعي بقدر الإمكان . كنت أريد أن أبعث في المشاهد أصلا بأن ما يشاهده قد وقع فعلا . ولو استعملت الشعر لعارض ذلك مع هذا من الميل الذي أفضت على

على إعطاء المسرحية صبغة واقعية بالاصرار على إمداد المسرح بكل ما يحكي الطبيعة . نعتلت المسرحيات بدافع وخيال حقيقية لتصوير منظر الحرب وما حقيقي تصوير الفخر . وما إلى ذلك من الوسائل ، وحقق بعض التفاد على هذا الاندفاع في الإخراج المسرحي « الطبيعة » للتفريق بينها وبين الواقعية الطبيعية وهي مشكلة واقع الحياة وتصوير العلاقات الإنسانية ومقومات طابع البشر كما هي عليه في الواقع . وهذا ما أبطله إبسن على المسرح . لقد فكر إبسن بتقليد المسرح التي كانت تظهر الكاتب أن يضع العلاقات الإنسانية في قوالب معينة وأن يتجنب الخوض في مواضيع معينة . لقد صالح إبسن كل المواضيع التي سلكه تطور مسرحياته إلى الخوض فيها كما صور الإنسان كما يراه والجنس بشكلاته وأعراضه دون أن يحاول إخفاء شيء ما ولو قبح الصورة . وقد أفلح إبسن في التقاد بمسرحاته وولعته لتعصب له البعض ونادوا به رائدا للمدرسة الدرامية الحقيقية بيتا حلقة الترجيعيون وكان هذا طبعها .

والسبب الرئيسي في صورة الترجيعين على إبسن هو أنه سر بمسرحه من أبناء الإنسان حين يرتد نفسه بحلة ميلادي ومثل عليا ليس من طبيعته أن يها بمقتضاها ،

لايكن مكان مزيد في تاريخ المسرح العالمي إذ يعتبره التقاد رائد المسرح الحديث ولول من أشرق على الدراما صبغة واقعية . لقد كانت المسرحيات الثلاثة في ذلك الوقت هي « الميلودراما » التي تعتمد على إثارة الحواس بالوقرات المفعلة والمسرحية المقتنة الصنع . تماما كما كان حال الشعر الفرنسي فيها يعرف بمصر الانعطاف . حيث أصبح الشعر فيه صنعة مثقلة لا تصدر عن عاطفة صادقة تشبه في ذلك شأن جميع النشامات . وكان كتاب هذه المدرسة يحاولون شد المتفرج إلى التمسح الدرامي المقتد لمسرحياتهم بينما هم يشقون قيود الحكمة ببراعة حتى تنهي المسرحية وقد جلت كل مقدما . وضحى أن يها هؤلاء الكتاب السي اعتدل أسلوب معتيد البناء المسرحي لرواياتهم حتى يتجوا المجال لأظهار براعتهم في الوصول بالمسرحية إلى نهيتها المقررة . وقد أفلح إبسن بالمسرحية « لثقة الصنع والتم على ثقافتها المسرحية التي تنسم أحداثها بالأسلوب الطبيعي الشكلي ونقل للترجيح صورة واقعية للحياة البشرية . ولعل الواقعية وهي الصفة التي تميز بها مسرح إبسن عن مسرح معاصريه لظ يحتاج إلى شيء من الإفصاح .

الواقعية :

درج بعض المخرجين المسرحيين

كثير منها الرجزية ، خصوصاً في
 مسرحية الدنيا بضحكها بحسن
 المؤني « ويصح مخرد تعبير عما
 يحصى في نفس مدعها من مساس

المطحيون

شعر مشرق
 روت ان اصوره هو الذين - وبعد
 المصنف بالذات لم يسمح به ذلك

لو
 ...

نحو
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

مخاوف النناء العظيم

والسرحيات التي تلت « هذا
 انه قد طعن في الفن وبنات بنيانه
 اغراض الخوف ...
 التي يملكه في آخر ...
 آخر مسرحياته « الحياء العظيم » التي
 سطر عليها شعر ...
 من اسباب الذي ...
 من مخزونه من ...

السرحيات ...

ان شئنا ان نرجع المسرح
 الى اول من يضحك في احوال
 احسان مطلق بالواقعة في مسرحياته
 على ذلك الطريق لكتاب المسرح
 الحديث الذين يسمون مسرحياتهم
 غير مزج مع الحياء السريه والنفس
 الاسفلية

ومع ان مسرحيات
 كانت تفرقة في ان ...
 شعر من ...
 بعض هذه المسرحيات قابل الدراما

سيكولوجية الجمهور

where $\beta = \frac{1}{2}$ and $\gamma = 1$

14

الكاتب المسرحي
سليم مرزوق

١٩٥٥
١٩٥٦
١٩٥٧

١٩٥٨
١٩٥٩
١٩٦٠

١٩٦١
١٩٦٢

١٩٦٣
١٩٦٤

١٩٦٥
١٩٦٦

١٩٦٧
١٩٦٨

١٩٦٩
١٩٧٠

١٩٧١
١٩٧٢

١٩٧٣
١٩٧٤

١٩٧٥
١٩٧٦

١٩٧٧

١٩٧٨

١٩٧٩

١٩٨٠

١٩٨١

١٩٨٢

١٩٨٣

١٩٨٤

١٩٨٥

١٩٨٦

١٩٨٧

١٩٨٨

١٩٨٩

١٩٩٠

أبنته علي حسانة

توفیق الہی

حوار مع

فنون الكوميديا

تعليم . ابو اسامه

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

تحت الضوء ٥٥

محمد توفيق



سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

هذه ابحاثه كثيرة الجحوث وقد

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠
سنة ١٠٠٠

مكتبة المسرة

مكتبة المسرة

المكتبة العامة لجامعة القاهرة

ما عده كما يحدث عسى قصص
الغريبة القليلة ، التي تصور
الفرس المحب إلى الله شخص لا
يحب إلا نفسه محبوبه وإنه لم
يستعد لتقصه به حب
والزينة لا تتحقى إلا كسر
في إيمان يستبد منه المتعبد فيه

الانسان وبذرائع معقوله لا يقبل الامور
على غلاتها ، وانما يقبلها
ومما يؤيد ذلك قوله : « والابن انما يسمي
الانسان على سبيل مسوي اسمي
في المسوي الحيواني » ، وتحقيق هذا
المسوي سحرته مصحبا وهذا كله

والكتاب يسمى بها على
رأسه من مدي ناصر سيدي
بالنظم الإجماعية في عصره ومحاول
الأولف دراسه لمسرحيات « الملك
جون » و « ماهر السبعة » و « الملك
لور » أن نضع الأثر الذي تركه
النظم الجديد على نظره بتكميل
ورقه في هذه النظم وكيف أثرت
رؤياه المساوية بالصراع الفكري
الذي ساد القرن الثامن عشر .

تعريفات فسيحيات

يقول ابن الكومندبا بهذه

ما هي الكومندبا ؟

نوع الكومندبا

الكومندبا

الديكور المسرحي

الديكور المسرحي هو الذي يزين المسرح ويؤثر في الجو العام للتمثيل. وهو يتكون من عدة أجزاء رئيسية هي: الجدران، الأرضية، السقف، الأثاث، والملابس. ويجب أن يكون الديكور متناسقاً ومتجانساً، وأن يعكس الجو العام للتمثيل. ويجب أيضاً أن يكون الديكور جذاباً ومثيراً، وأن يلفت انتباه الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متيناً وقابلاً للاستخدام المتكرر. ويجب أن يكون الديكور متنوعاً ومتغيراً، وأن يتناسب مع مختلف أنواع التمثيل. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور.

الديكور المسرحي هو الذي يزين المسرح ويؤثر في الجو العام للتمثيل. وهو يتكون من عدة أجزاء رئيسية هي: الجدران، الأرضية، السقف، الأثاث، والملابس. ويجب أن يكون الديكور متناسقاً ومتجانساً، وأن يعكس الجو العام للتمثيل. ويجب أيضاً أن يكون الديكور جذاباً ومثيراً، وأن يلفت انتباه الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متيناً وقابلاً للاستخدام المتكرر. ويجب أن يكون الديكور متنوعاً ومتغيراً، وأن يتناسب مع مختلف أنواع التمثيل. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور.

الديكور المسرحي هو الذي يزين المسرح ويؤثر في الجو العام للتمثيل. وهو يتكون من عدة أجزاء رئيسية هي: الجدران، الأرضية، السقف، الأثاث، والملابس. ويجب أن يكون الديكور متناسقاً ومتجانساً، وأن يعكس الجو العام للتمثيل. ويجب أيضاً أن يكون الديكور جذاباً ومثيراً، وأن يلفت انتباه الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متيناً وقابلاً للاستخدام المتكرر. ويجب أن يكون الديكور متنوعاً ومتغيراً، وأن يتناسب مع مختلف أنواع التمثيل. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور. ويجب أن يكون الديكور متوافقاً مع الجو العام للتمثيل، وأن يعزز من تأثير التمثيل على الجمهور.

مشكلة الحوار المسرحي

نظام ابو الحداد

ما بين ظهورها على المسرح في الوقت الذي يمتص بين منظر وآخر أو فصل والفصل الذي يليه ، وتنتبع المؤلف نمو الشخصية وطورها سواء كانت على المسرح أو بعيدا عنه . ، الشخصية التي ليس لها جذور في الماضي وليس لها ذاكرة شخصية بصفة التكوين ، ولا يستطيع المؤلف ان يربط بين احداث هذا الماضي وطور الشخصية ما لم يكن لها بهذا التاريخ المأما عيها ونقضا

بنوعه نجاح المسرحية او فشلها في كثير من الاحيان على الحوار ، انه المصير الذي يصفى على المسرحية الحياء بسلامة ، اما اذا كسرت استاتيكا على تعلق جهود الخرج في بحث الحياء بها ، اذ سبها بكون الجزء الاول منج بالحياه بكون الجزء الاخير وانكنا بتأنيب مع المعرجون الا نمسا منهم ، ذلك لان الحوار منها قد يتحول الى حوار فلسفي بصفة معلومات الحوار الحي .

الاحبار

واكبه الحوار التي تسمى على حديته هي الاطباء وما أسهل ما تسمى بعبء عينك شخصه او اذ تلمح في حديثه بلائل مبه في الوقت الذي يحب فيه

لوصوته

ولكن ما هي معلومات الحوار الحي ؟ فليلحدا من الكتاب المسرحيين اخلوا على هذا السؤال ، وسبق من حاوروا عليه على ان الخطوة الاولى لصناعة الحوار المسرحي الجدد هي فهم الشخصيات فهما تمعا وانه من المعت ان يبدأ المؤلف كتابه الحوار قبل ان تكمل الخطه في محققه لهذه الشخصيات ويستدعي ذلك ان يكون المؤلف ملما بتاريخ كل شخصية ، وهناك من الكتاب المسرحيين من لا يداون في كتابه الحوار الا بعد ان يعد تاريخا لكل شخصية منذ الطفوله حتى الوقت الذي يظهر فيه الشخصية على خضه المسرح - وكثيرا ما يوهي كتابة هذا التاريخ للتؤلف بمواقف هائلة ، ويحتوي هذا التاريخ ايضا على ما تقوم به الشخصية في تروا

العلاقة بين الحوار والمظهر :

ويظهر انحرى ادي شمسيد
مخرجين الى حلبة مسرح بادهم
و ميويد

مصول صميرة وفي المظاهر احاديث
والحدث تكون من جبل وتكباب
ولكل من هذه الكويك انواع خاص
وما لم تتناسق هذه الانواعات وتتفق
عنها نطش في لوز ترمي بالفرج
ساليا معينا صاعده به الى القمة
ادد منه ٢٠

مصول صميرة وفي المظاهر احاديث
والحدث تكون من جبل وتكباب
ولكل من هذه الكويك انواع خاص
وما لم تتناسق هذه الانواعات وتتفق
عنها نطش في لوز ترمي بالفرج
ساليا معينا صاعده به الى القمة
ادد منه ٢٠

ادد منه ٢٠
مصول صميرة وفي المظاهر احاديث
والحدث تكون من جبل وتكباب
ولكل من هذه الكويك انواع خاص
وما لم تتناسق هذه الانواعات وتتفق
عنها نطش في لوز ترمي بالفرج
ساليا معينا صاعده به الى القمة
ادد منه ٢٠

في ثمانى له حب
 در تولد مریخت

الحبر وبمهم القياس بالرجاء .. آية الاسدي
في الحديث ..

[illegible][illegible]

الحكم

۱۰۰ = یکصد
 ۱۰۰۰ = یک هزار
 ۱۰۰۰۰ = یک ده هزار

[illegible][illegible]

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

... ..
... ..
... ..
... ..

له كليلك بكتيب الممل في «أورجا»
 .. حد هذا احرك .. حصادك لعابه
 هنا «يمادي عايل الصدق» يا عايل

(عاصيل)

عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..

«ياوله بربريه» حد اعنط بهده
 بربريه .. حميه محبدا منه لآكيا
 ان شلك انطريق من برود في احد
 بربريك .. معال معي سانس لاد

(عاصيل)

عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..

الحاصيل .. ولكنه لا يعرف الطريق

الضعيف يسقط .. اما القوي فيصعد
 للتصالح ..

لم يفرج الارض رينها ..
 لم يحمل الاجير ماني ..
 يا ايها الزنب ..
 سلبسحرك برغم الارض ..
 برغم الاجير ..
 وفي هذا الصراخ .. تكيب المساء
 لهذا القانون ..

الضعيف يسقط .. اما القوي فيصعد
 للتصالح ..

عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..
 عاصيل .. عاصيل .. عاصيل ..

حوار في طريق حضير
 الاجير يتشد
 الى اورجا .. الى اورجا
 من في طريقنا الى هناك
 واتا اسير واسير وعقلي اورجا
 حيث لا يعرف القصوص مكاني
 ولا الصحراء بعيني سينا
 في اورجا سلتقص لبحري
 ومرتة ملعم ايتل ..

في السماء .. وساعة يحمي ويلص
 الحذاء .. يا به من ثعلب ..

الاجير .. سم يا سيدي «يتشد»
 الطريق وعده الى اورجا
 اعداد رشك من اورجا
 بوي هل توصلني هداي الى اورجا
 وسلي سافضر خدي اورجا
 ..

و يراس في اورجا
 و يدي سلفرس هناك
 ..

ولكنه حين انك الصفة الاخرى

اصبح المقلب المصير ..

هو لحي ولا يقول انت والنا ..

لقد ابصرنا على الدهر معا

اما انت فقد ابصرنا على وهدي

انزل لك يا سيدي ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

هكذا ينظر الانسان

على الصغراء والذعر المصطحب

الانسان ينظر على نفسه

كمن يحصل على لسيون

الذي يحتاجه الإنسانية ..

«عاصِل»

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

بأنى دور المحكمة
وعندما سقط النوى بضربها في
دمائه ..

لقد المصاه حول حصه لبحاكويه
وعلى هدر النوى المرسول
سمى أن نال حقه
أن حكم المحكمة
سقط كما يسقط ظل السكينه القاتله
هذه النور الخاتمه
الى ليس نجه
انها لم تجد شيئا يهرسه في الصخر
وسوف يقدم القصاه لها الطعام
ها هنا بلحا المصاه
والخلائون هنا في امان
ها هنا يخفي النصوص ما غموره
ويطووه في ورقه
بوت منها نصوص القانون ..

● ● ●

— —

ف ماضى

ولم يكن عشوا في أية ثلاثة

نقاسي - من بعد تحليل ما
يطبق - أحب لا جنوى من الإهراق
في التفكير قبل الكلام
الحقيقة من حين شغبتك مع

في لغة الغامضة لـ
في لغة

في لغة " لـ
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

من لغة لغوي في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

في لغة
في لغة

ایول در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

و در سیرت

مسرح شوقی

عرض وخیل : بحی عند ربه

مهرجانات کلاسیک

مهرجانات

مهرجانات

و «گورمی» و «تکینو»

لغری سمع مهرجات می - «علی

فیسجه آن کتب مهرجه

ک الکیر» و «مصرع کلونانرا»

و «محتون لیلی» و «مهبستر»

و «عسره» و «امره الاندلس»

و «لست شدی»

مهره الاندلس

الست حدی

سوقی الراب

دوره دوم سال اول

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

موضوع: ...

۱. مقدمه
 ۲. تاریخچه
 ۳. مبانی
 ۴. روش‌ها
 ۵. نتیجه‌گیری
 ۶. پایان
 ۷. فهرست منابع
 ۸. پیوسته‌ها
 ۹. ضمیمه‌ها
 ۱۰. تذکرات
 ۱۱. ملاحظات
 ۱۲. تکلیفاتی
 ۱۳. توصیه‌ها
 ۱۴. تقدیر
 ۱۵. تقدیر
 ۱۶. تقدیر
 ۱۷. تقدیر
 ۱۸. تقدیر
 ۱۹. تقدیر
 ۲۰. تقدیر
 ۲۱. تقدیر
 ۲۲. تقدیر
 ۲۳. تقدیر
 ۲۴. تقدیر
 ۲۵. تقدیر
 ۲۶. تقدیر
 ۲۷. تقدیر
 ۲۸. تقدیر
 ۲۹. تقدیر
 ۳۰. تقدیر
 ۳۱. تقدیر
 ۳۲. تقدیر
 ۳۳. تقدیر
 ۳۴. تقدیر
 ۳۵. تقدیر
 ۳۶. تقدیر
 ۳۷. تقدیر
 ۳۸. تقدیر
 ۳۹. تقدیر
 ۴۰. تقدیر
 ۴۱. تقدیر
 ۴۲. تقدیر
 ۴۳. تقدیر
 ۴۴. تقدیر
 ۴۵. تقدیر
 ۴۶. تقدیر
 ۴۷. تقدیر
 ۴۸. تقدیر
 ۴۹. تقدیر
 ۵۰. تقدیر
 ۵۱. تقدیر
 ۵۲. تقدیر
 ۵۳. تقدیر
 ۵۴. تقدیر
 ۵۵. تقدیر
 ۵۶. تقدیر
 ۵۷. تقدیر
 ۵۸. تقدیر
 ۵۹. تقدیر
 ۶۰. تقدیر
 ۶۱. تقدیر
 ۶۲. تقدیر
 ۶۳. تقدیر
 ۶۴. تقدیر
 ۶۵. تقدیر
 ۶۶. تقدیر
 ۶۷. تقدیر
 ۶۸. تقدیر
 ۶۹. تقدیر
 ۷۰. تقدیر
 ۷۱. تقدیر
 ۷۲. تقدیر
 ۷۳. تقدیر
 ۷۴. تقدیر
 ۷۵. تقدیر
 ۷۶. تقدیر
 ۷۷. تقدیر
 ۷۸. تقدیر
 ۷۹. تقدیر
 ۸۰. تقدیر
 ۸۱. تقدیر
 ۸۲. تقدیر
 ۸۳. تقدیر
 ۸۴. تقدیر
 ۸۵. تقدیر
 ۸۶. تقدیر
 ۸۷. تقدیر
 ۸۸. تقدیر
 ۸۹. تقدیر
 ۹۰. تقدیر
 ۹۱. تقدیر
 ۹۲. تقدیر
 ۹۳. تقدیر
 ۹۴. تقدیر
 ۹۵. تقدیر
 ۹۶. تقدیر
 ۹۷. تقدیر
 ۹۸. تقدیر
 ۹۹. تقدیر
 ۱۰۰. تقدیر

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰
 ۲۰۱
 ۲۰۲
 ۲۰۳
 ۲۰۴
 ۲۰۵
 ۲۰۶
 ۲۰۷
 ۲۰۸
 ۲۰۹
 ۲۱۰
 ۲۱۱
 ۲۱۲
 ۲۱۳
 ۲۱۴
 ۲۱۵
 ۲۱۶
 ۲۱۷
 ۲۱۸
 ۲۱۹
 ۲۲۰
 ۲۲۱
 ۲۲۲
 ۲۲۳
 ۲۲۴
 ۲۲۵
 ۲۲۶
 ۲۲۷
 ۲۲۸
 ۲۲۹
 ۲۳۰
 ۲۳۱
 ۲۳۲
 ۲۳۳
 ۲۳۴
 ۲۳۵
 ۲۳۶
 ۲۳۷
 ۲۳۸
 ۲۳۹
 ۲۴۰
 ۲۴۱
 ۲۴۲
 ۲۴۳
 ۲۴۴
 ۲۴۵
 ۲۴۶
 ۲۴۷
 ۲۴۸
 ۲۴۹
 ۲۵۰
 ۲۵۱
 ۲۵۲
 ۲۵۳
 ۲۵۴
 ۲۵۵
 ۲۵۶
 ۲۵۷
 ۲۵۸
 ۲۵۹
 ۲۶۰
 ۲۶۱
 ۲۶۲
 ۲۶۳
 ۲۶۴
 ۲۶۵
 ۲۶۶
 ۲۶۷
 ۲۶۸
 ۲۶۹
 ۲۷۰
 ۲۷۱
 ۲۷۲
 ۲۷۳
 ۲۷۴
 ۲۷۵
 ۲۷۶
 ۲۷۷
 ۲۷۸
 ۲۷۹
 ۲۸۰
 ۲۸۱
 ۲۸۲
 ۲۸۳
 ۲۸۴
 ۲۸۵
 ۲۸۶
 ۲۸۷
 ۲۸۸
 ۲۸۹
 ۲۹۰
 ۲۹۱
 ۲۹۲
 ۲۹۳
 ۲۹۴
 ۲۹۵
 ۲۹۶
 ۲۹۷
 ۲۹۸
 ۲۹۹
 ۳۰۰
 ۳۰۱
 ۳۰۲
 ۳۰۳
 ۳۰۴
 ۳۰۵
 ۳۰۶
 ۳۰۷
 ۳۰۸
 ۳۰۹
 ۳۱۰
 ۳۱۱
 ۳۱۲
 ۳۱۳
 ۳۱۴
 ۳۱۵
 ۳۱۶
 ۳۱۷
 ۳۱۸
 ۳۱۹
 ۳۲۰
 ۳۲۱
 ۳۲۲
 ۳۲۳
 ۳۲۴
 ۳۲۵
 ۳۲۶
 ۳۲۷
 ۳۲۸
 ۳۲۹
 ۳۳۰
 ۳۳۱
 ۳۳۲
 ۳۳۳
 ۳۳۴
 ۳۳۵
 ۳۳۶
 ۳۳۷
 ۳۳۸
 ۳۳۹
 ۳۴۰
 ۳۴۱
 ۳۴۲
 ۳۴۳
 ۳۴۴
 ۳۴۵
 ۳۴۶
 ۳۴۷
 ۳۴۸
 ۳۴۹
 ۳۵۰
 ۳۵۱
 ۳۵۲
 ۳۵۳
 ۳۵۴
 ۳۵۵
 ۳۵۶
 ۳۵۷
 ۳۵۸
 ۳۵۹
 ۳۶۰
 ۳۶۱
 ۳۶۲
 ۳۶۳
 ۳۶۴
 ۳۶۵
 ۳۶۶
 ۳۶۷
 ۳۶۸
 ۳۶۹
 ۳۷۰
 ۳۷۱
 ۳۷۲
 ۳۷۳
 ۳۷۴
 ۳۷۵
 ۳۷۶
 ۳۷۷
 ۳۷۸
 ۳۷۹
 ۳۸۰
 ۳۸۱
 ۳۸۲
 ۳۸۳
 ۳۸۴
 ۳۸۵
 ۳۸۶
 ۳۸۷
 ۳۸۸
 ۳۸۹
 ۳۹۰
 ۳۹۱
 ۳۹۲
 ۳۹۳
 ۳۹۴
 ۳۹۵
 ۳۹۶
 ۳۹۷
 ۳۹۸
 ۳۹۹
 ۴۰۰
 ۴۰۱
 ۴۰۲
 ۴۰۳
 ۴۰۴
 ۴۰۵
 ۴۰۶
 ۴۰۷
 ۴۰۸
 ۴۰۹
 ۴۱۰
 ۴۱۱
 ۴۱۲
 ۴۱۳
 ۴۱۴
 ۴۱۵
 ۴۱۶
 ۴۱۷
 ۴۱۸
 ۴۱۹
 ۴۲۰
 ۴۲۱
 ۴۲۲
 ۴۲۳
 ۴۲۴
 ۴۲۵
 ۴۲۶
 ۴۲۷
 ۴۲۸
 ۴۲۹
 ۴۳۰
 ۴۳۱
 ۴۳۲
 ۴۳۳
 ۴۳۴
 ۴۳۵
 ۴۳۶
 ۴۳۷
 ۴۳۸
 ۴۳۹
 ۴۴۰
 ۴۴۱
 ۴۴۲
 ۴۴۳
 ۴۴۴
 ۴۴۵
 ۴۴۶
 ۴۴۷
 ۴۴۸
 ۴۴۹
 ۴۵۰
 ۴۵۱
 ۴۵۲
 ۴۵۳
 ۴۵۴
 ۴۵۵
 ۴۵۶
 ۴۵۷
 ۴۵۸
 ۴۵۹
 ۴۶۰
 ۴۶۱
 ۴۶۲
 ۴۶۳
 ۴۶۴
 ۴۶۵
 ۴۶۶
 ۴۶۷
 ۴۶۸
 ۴۶۹
 ۴۷۰
 ۴۷۱

شرح الحكماء

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

۱۰۰

معالم في تاريخ المسرح الفلسطيني

[illegible]

لقد سافر بعض القادة الجدد ، في فلسطين ، من بين الوهم والخيال ، وكتبوا بعض
المراسلات ، يقولون فيها : نحن على شفاة مستعمرة ، وأنهم سكون في هذه المستعمرة ، وأن
يلاحظ ، عندئذ ، أن بعضهم إلى أن كتبوا في الجرائد ، فهاذا هم جالسون على
المسرح ، الذي يقف على أرض غربيين ، المحاربين للقسمة العرقية ؟

رقم : يناير الملاح

- ٤- المسرح القومي في إسرائيل .
٥- المسرح الفلسطيني في الضفة
الغربية منذ « سنة ١٩٦٧ - ١٩٧٥ »
٦- المسرح الفلسطيني في القدس
منذ « ١٩٤٨ - ١٩٧٥ »
(٤)

[illegible]

١- المسرح الفلسطيني في المهجر
٢- المسرح الفلسطيني في فلسطين
٣- المسرح الفلسطيني في الوطن
٤- المسرح الفلسطيني في الشتات
٥- المسرح الفلسطيني في الشتات
٦- المسرح الفلسطيني في الشتات
٧- المسرح الفلسطيني في الشتات
٨- المسرح الفلسطيني في الشتات
٩- المسرح الفلسطيني في الشتات
١٠- المسرح الفلسطيني في الشتات

قالها كانت تعني بفتحهم عروض
مسرحة . بالإضافة الى ما كتب
يقوم به مدارس لبلدة مثل المد
التانوسكية ومدرسة النسب
الاروبكية من سياتا هينلي .

ومن المسارح المشهورة
الغربية مسرح بيسان الآن

الحموضة والغازي •

ونوع من كتاب الله
المحري : صاحب حر
الذي كتب لكر
مشرحة مثل أذهابا
أحمد : علي
والأرض و : خا
ذلك بحسب مداره
المكمل .

مؤلف: محمد الإسطوخاني
- جسدًا عن طبعه (١٩١٨ -
١٩٢٥) - وبعد سنة ١٩٢٥ لم
يوقف نمار النشاط المسرحي ، بل
زداد حركة وحموة ، استمرت
بمناخه القوي والخصاب في دفع
حركة التمثيل إلى الأمام ، وازداد
عدد أفراده ، حتى ، وبعد
الطاقة بالتمثيل عملة كثيرة ، وشهد
المسرح المصري نشاطًا ملحوظًا ،
وبلغت أعداد هذا النشاط محطة
(الأديب) اللبنانية مكتب عنه
مؤلفه بفرقة على ممثل مسرحه
شملت الممثلة بجاح ، ودخل المسرح
المصري إلى الأبدان مكتب محبي
التمثيل ، في الصفوة مسرحية
(مصرع كلب) ، وكتب برهاني
الدين التونسي مسرحية « وطن
الشهيد » ومحمد حسن علاء الدين
(أميرة مصر من حوض) - و

[illegible]

أوائل الأربعينات انضم مهرجان مسرحي كبير في القدس قيمت نفسه فني محقق وعربية رائده عروضاً رائعة . والتمت التفت إلى مسرح المدرسي مانعوه مسرحيات خاصة به ، وكان على رأس من عني بذلك « مصري الحوزي » من القدس . وكان عند أحمد ياسين وأسحق الصبي وأميل الحوري ومصري الحوري وهنا حوري وشكري سميد وأبراهيم طوقان وغيرهم يكتبون

مسرحيات لأدائه . وكان يقوم سبيلها إما فريق الإذاعة أو اتحاد الفنانين الفلسطينيين أو نقابته الممثلين العربية .

هنا أن جلت سنة ١٩٤٨ حتى كل المسرح الفلسطيني يتطور بسرعة مذهلة فكان في القدس وحدها أكثر من خمسين عشرة فرقة يمارس أنشطه مسرحيه متفاوت في القوة والاحتراف

وتسعى أن تعرف أن المسرح الفلسطيني في هذه الفترة ، لم يمد أسفله ، ولا في نفس المسرحي أو الفعاليه المسرحيه ، ولم ينفذ نشاطه إلى أبعد من ميز . وحسبه أنه استطاع التثبات في ظروفه صعبة ، سرعة بالتأسي ، حتى أصبحت المثلث تشيد بدوره وجوده .

— التقيه في المد القادم —

● يقول سودا كوف

الذي يمجري تصديق

● يقول كريج : يجب على الممثل

أن لا يخلق انفعالا ما مسببا من المسرحيه ليخفي به انفعالاته الشخصية ، إنما يجب أن يترك نفسه على مسنها لتفعل هو كائنات بما يجري وينقل هذا الانفعال إلى جمهوره .

● يقول هوثير : أن المؤلف

المسرحي إذا أراد أن يصور لنا مشهدا وأن يجعل الفعل يسفرق أربعة عشر يوما ففقيه أن يقسمه للمخرج كتعب حساب عما جرى في تلك الأربعة عشر يوما .

● يقول لعد القناد : أن المخرج

هنا مستقل يستخدم هاتين آهريين وينظم هما بين أشكال هويهم في كابل كشلا حصلا هو هياج من المسرح .

● قالوا : الفن مواصفات ،

أي أصول مرشدة يتم الاتفاق عليها من طرفي هما الفنان والجمهور .

● يقول هكتور هنجو في مقدمه

أحدى مسرحياته : الحياة بأسرها وإنشائها التي لا تعد ولا تحصى نص أن تكون يولوجيا الكاتب المسرحي ، ومن الواجب علينا في عصر الحرية أن نطبع بكل النظريات والأصول المسالمة التي حصت عنا أثناء التي هودا طويلة بكتبتها .

● يقول : يستمر في مسرحيه

أما يقول : ما العالم إلا مسرح وما الناس هم إلا ممثلين يتحلون لدى ولائهم ويجرحون لدى أبناء حياتهم وأسلافهم إلى العالم الآخر .



دور المخرج في العمل المسرحي

بقلم

دكتور روبرت هاريس

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

[illegible]

* تحريك

خشیة

المسرح *

۱. در مورد اهمیت و ضرورت این کار تحقیق کنید.

 ۲. در مورد روش‌های مختلف انجام این کار تحقیق کنید.

 ۳. در مورد ابزار و وسایل مورد نیاز برای انجام این کار تحقیق کنید.

 ۴. در مورد مراحل انجام این کار تحقیق کنید.

 ۵. در مورد نتایج حاصل از انجام این کار تحقیق کنید.

 ۶. در مورد مشکلات و چالش‌های احتمالی در انجام این کار تحقیق کنید.

 ۷. در مورد راه‌حل‌های پیشنهادی برای حل مشکلات و چالش‌ها تحقیق کنید.

 ۸. در مورد ارزش و اهمیت نتایج حاصل از این کار تحقیق کنید.

 ۹. در مورد کاربرد نتایج حاصل از این کار تحقیق کنید.

 ۱۰. در مورد نتیجه‌گیری نهایی از این کار تحقیق کنید.

١٨٧٦ وهي تتحرك خشبة المسرح إلى أعلى عند تغير القطر ، والقطر خشبة جديدة عليها مشهد جديد ، تكون موضوعة لتتصلب الخشبة الأصلية وتجدت هذه المحاولة في مسرح « مديسون » ومن أهم أسباب نجاحها استعمال الكهرباء في تحريكها

خشبة المسرح الدوار :-

تكون على شكل دائرة تقور حول مركزها على دواليب وقضيب دائري ، وتدار في كلا الاتجاهين ، ويمكن تقسيمها إلى جزئين ، ويمكن عمل خشبة المسرح الدوار على خشبة المسرح العلوي بوضع القضيبية الدائرية على الأصلية ، ومن الممكن أن تكون خشبة المسرح على شكل دائرتين متساويتين ، وككل دائرة مقسمة إلى جزئين ، جزء أمامي والآخر خلفي ، والنصفان الأماميان للدائرة يتولان القطر في حين يعد القطر الثاني على النصفين الخلفيين ، وقد تقسم كل دائرة إلى ثلاثة أجزاء ، وفي هذه الحالة - أي استخدام الدائرتين - يساعد ذلك على انبعاث القطر ، ويمكن أيضا استخدام ثلاث دوائر متحدة من دائرة كبيرة في الوسط بالخلف واثنين صغيرتان على الجانبين ، والثلاثة في حجم نصف خشبة المسرح . ويمكن الطريقة بتكون المنظر من ثلاثة أجزاء من كل دائرة جزء ، ويمتلئ هذا سيقا في المنظر ، وقد يكون على كل جزء من الدائرة منظر مستقل ليكون

هناك ثلاثة منظر في آن واحد .

خشبة المسرح المنزلقي :-

وهي عبارة عن مرتين مستقلتين كل منهما في مساحة قطعة خشبة المسرح بوضع في كل مرة منشسر وتزلق كل مرة على دواليب وقضيب مستقل على لفظة المسرح ، وتتحرك كل مرة في كلا الاتجاهين بوسائل وقضيبات أي من مكان التثبيت إلى ذلك بعد الانحناء ، في أثناء ظهور المنظر على حربة من العريكة أمام الجمهور ، بعد المنظر التالي نفس الحربة الثانية لتظهر أمام الجمهور بعد ذلك ويمكن أن تتحرك العريكتان معا ، ويوضع عليها منظر واحد ، تتحرك إلى الجمهور بينما وقضيبا ينشعر الجمهور بواسطة القطر بينما يتحرك الممثلون من مكان إلى آخر ، بهذه الطريقة فقط ، يمكن تقريبه المسافة بين النساء والمسرح فيتحرك الجمهور أنه يرى مشهدا مستمرا وليس مسرحية بفصل خشبة المسرح المتحركة التي تظهر المشهد في جوف الداعي .

كما أنه يمكن استخدام ثلاث عريكات في آن واحد ، بإضافة حربة ثالثة في الخلف وتتحرك إلى الأمام على دواليب أيضا وقضيب مستقل ، وذلك يمكن اعداد ثلاثة منظر في وقت واحد ، وتغير في لوان أمام الجمهور ، وهناك طريقة أخرى لتحريك عريكات خشبة المسرح ، بأن تتحرك كل حربة على محور مركزي في طرف الخشبة الذي يواجه لفظة

المسرح ، وتتحرك الحربة في اتجاه لفظة المسرح وعليها المنظر .

خشبة مسرح المساعد :-

سميت بهذا الاسم لأنها تتحرك إلى أعلى وإلى أسفل مثل المسعد ، فتوجد أسفل خشبة المسرح الأصلية خشبة ثانية أي أنه يجب أن يكون هناك سطح مثل مكان التثبيت أسفل وأعلى الخشبة حتى يتم تحريك خشبة المسرح بوضع في منظر كامل على كل خشبة مسرح وإثناء عرض القطر الأول أمام الجمهور نخرج الخشبة الثانية بالمنظر الثاني لتكون على استعداد للظهور أمام الجمهور بعد صعود الأولى إلى أعلى المسرح في مكانها بعد ذلك وهكذا يتم تغير المنظر في مسرح المساعد .

ومن الممكن أيضا استخدام خشبة المسرح المنزلقي في هذا النوع من المسارح ، فبدلا من أن يكون في الأسفل خشبة مسرح واحدة تكون هناك اثنين أو ثلاث ، وفي هذه الحالة قد يستغنى عن المكان العلوي لخشبة المسرح ، الذي يوضع فيه المنظر بعد عرضه على الجمهور وكان ينبغي بدخولها أسفل خشبة المسرح ، لم تغيره بطريقة المسرح المنزلقي ، ثم يرفع ليظهر أمام الجمهور

وتعتبر هذه الطرق في تحريك خشبة المسرح أحدث الطرق في القرن العشرين وقد نجحت كلها ، وأصبحت تعمل على خير وجه بعد استخدام الكهرباء في تحريك خشبة المسرح .

الكاتب ومشكلاته

الأهمية

ولكن يبدو لي أن الأسئلة والمقاييس لتحديد بناء على تلك القواعد الثانوية وربما كان هناك قانون أساسي ومطلق ، ولكنني لا أعتقد أن أحدا قد اكتشفه بعد فليس هناك تعريف مقنع للثقافة ، ونفس الخطأ العمل الفني حين يبرز التحليل عدم الانساق الذي يورث تلك البناء منها يتضح أن العمل يعنوي على مناقشات داخلية تؤدي إلى تحديد بعضها البعض سدا من أن تكون نوعا حيا خلافا . أن العمل يصبح عملا سينا حين لا يكون نفسه مقننا لا يصل إلى أن يكون كيانا فريدا مستقلا من كل ما عداه من أعمال . وليس الخط هنا هو مطالبة هذا الكيان أن يكون جميلا أو سليما بل سواء كان سليما أو غير سليم . جميلا أو مشوها ، فالمقاييس هو رؤية ما إذا كان يمكن استبداله أو أن ذلك غير ممكن . أما الأخطاء في عمل ما ، والأجزاء غير اللازمة فهي تلك التي لا تنتمي إليه . ومعنى آخر فأننا حين نقول أن العمل مشق مع نفسه فأننا نعني بالانساق الوحدة العضوية وبهذا المعنى أيضا يصبح العمل صادقا أو غير مختلف عن الحقيقة ، وهذه الحقيقة بالظلم حقيقة ذاتية ، فليس للثقافة غير الحقيقة الذاتية

— شمع —

من الحكم . فالأخطاء هي الأخطاء البناء وكلمة « بناء » هذه كلمة غير دقيقة فهي لا تعني دائما البناء بمعناه العادي ، أو الكلاسيكي . فالحقيقة يكون خلو العمل من البناء شكلا من أشكال البناء ، ويتمين علينا بعبارة لذلك أن نقول أن أخطاء عمل ما تنتج بعده عن الصواب ، والمسألة لا علاقة لها بتقوى ما ، وهذه الكلمة أيضا قايضة بل هي أساسا مشكلة عدم الأصالة ، فخطأ عمل ما ترجع إلى تلك العناصر فيه التي لا تتفق مع نفسها إلى أن العمل لا يتفق مع القواعد — وهذه القواعد ليست قواعد الفن ، فما من أحد يعرف ما هي كما أن هناك أنواعا لا حصر لها من القواعد وأنظم الجمالية . ولكن مع القواعد الخاصة بهذا العمل نفسه فكل عمل يستمد أهميته من ابتداعه لقواعد خاصة به ويمكن بعد ذلك أن نستخلص النظم الجمالية من القواعد المنجسدة في الأعمال الفنية وعلى هذا فإن عملا فنيا مختلفا يمكن أن يقيم قواعد جديدة وذلك بتعميم قواعده الداخلية وهذا يوضح كيف أن النظم الجمالية تختلف عن بعضها البعض ولعل هذا يعني أن القواعد المستخلصة من الخارج بواسطة عمل فني ما تبقى في مرتبة ثانوية من حيث

حينما يكتب السامع عليه أن ينسى كل شيء عن الأعمال الأخرى التي يعرضها ، أما القارئ فعليه أن يتذكر كل الأعمال الموجودة حتى ولو كان ذلك لجرد أن يقول لنا ما إذا كان العمل مجرد تكرار لما سبقه وإذا لم يكن العمل تكرارا لما سبقه فالحقيقة لا يعني بالضرورة أنه خارج كل الحدود المعروفة بل أنه يحتل مكانا في نمط علم ، وفي داخل هذا النمط يصبح هذا العمل مختلفا عن العناصر الأخرى ، فهو صوت مبهيل ، ولست متأكد ما إذا كان هذا نقدا حقيقيا أم أنه اقرب للتاريخ الأدبي أو الأدب المقارن .

وحين يبدأ القارئ في وصف العمل الفني ، الذي يجب أن يفهمه في الفن وظيفاته فلا يجب أن يقول ما إذا كان هذا العمل بمجبه أو لا بمجبه ، أو ما إذا كان بفضل على أعمال أخرى لأنه أن عمل وسوف يكشف ذاتيته ، وليس يجتهد أن يقول أنه لا مجال للمناقشة في الأدواق فالوصف يجب أن يكون التبريد الوحيد للحكم ، وليس النقد سوى تسجيل الحقيقة عمل ما ونطلق هذا العمل غير نوع من التحقق والتأكد من العمل الفني وفي رأيي أن أخطاء أي عمل فني يمكن أن تكتشف من خلال التحليل الوصفي ، وبهذا يصبح الوصف نوعا

اللون الراقية

لغرف البيوت والمخيمات والمكاتب

تجدونها لدى :

مراد يكور

رام الله - شارع الزهراء - مقابل دائرة الصحة

بواسطة هاتف رقم : ٣٦١٧



أجمل أنواع السجاد وورق الجدران بلاستيك للأرضيات •• برادي بلاستيكية
وجميع أشغال الديكور بإشراف متخصصين ذوي الكفاءة والخبرة وأسعار تناسب
الجميع ••

معرض شيكوريل للاحذية

رام الله - الشارع الرئيسي

تلفون ٣٧١٥



يقدم لكم أحدث انواع الاحذية الابطالية

للرجال والسيدات والاولاد